



## Imitação e emulação de Catulo no Renascimento: o *Basiorum Liber*, de João Segundo

### *Imitation and Emulation of Catullus in the Renaissance: the Basiorum Liber, by Johannes Secundus*

Ricardo da Cunha Lima

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

rcl@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5386-5954>

**Resumo:** Este artigo trata da imitação e emulação de Catulo na época do Renascimento. Usa como exemplo a obra *Basiorum Liber* (ou *Basia*), um conjunto de dezenove poemas sobre o tema do beijo. Essa obra, que teve imensa repercussão na literatura europeia, foi composta em latim pelo humanista holandês João Segundo (Ioannes Secundus), na década de 1530. A partir da análise de três poemas selecionados, procuramos apontar as características do estilo de Catulo presentes na poesia neolatina renascentista, em vários aspectos, como a temática, o vocabulário, a polimetria e as figuras de linguagem. Os três poemas foram traduzidos em versos metrificados, com notas. Também investigamos as alusões que eles fazem ao texto catuliano. Embora não seja o foco do artigo, examinamos ainda alusões a outros poetas clássicos, como Propércio, além da imitação de Catulo em autores da literatura francesa do século XVI, como Baïf e Ronsard. O artigo também contém uma explicação de alguns dos critérios de tradução adotados, como, por exemplo, sobre a métrica empregada.

**Palavras-chave:** *Basia*; Beijos; Catulo; João Segundo; Ioannes Secundus; intertextualidade; alusão; imitação; emulação; literatura neolatina; tradução poética; poesia erótica.

**Abstract:** This article deals with the imitation and emulation of Catullus at the time of the Renaissance. It uses as an example the work *Basiorum Liber* (or *Basia*), a set of nineteen poems on the theme of kissing. This work, which had a great impact on European literature, was composed in Latin by the Dutch humanist Johannes Secundus, in the 1530s. From the analysis of three selected poems, we try to point out the characteristics of Catullus's style present in the neo-Latin Renaissance poetry, in several aspects, such as its themes, vocabulary, polymetric verses and figures of speech.

The three poems were translated into metrical verses, accompanied with notes. We also investigate the allusions made by Secundus to the Catullan text. Furthermore, though not as the main focus of the article, we examine allusions to other classical poets, such as Propertius, as well as the imitation of Catullus by sixteenth-century French authors, such as Baif and Ronsard. The article also contains an explanation of some of the translation criteria adopted, such as, on the metric employed.

**Keywords:** *Basia*; Kisses; Catullus; Johannes Secundus; Intertextuality; Allusion; Imitation; Emulation; Neo-Latin Literature; Poetical Translation; Erotic Poetry.

## 1 Introdução

João Segundo<sup>1</sup> nasceu em Haia, Holanda, no dia 15 de novembro de 1511, sendo batizado com o nome Jan Everaerts (ou Everard).<sup>2</sup> Sob o nome artístico Ioannes (ou Janus) Secundus, escreveu diversas obras, como elegias, epigramas, exéquias e epitalâmios, sempre em latim.<sup>3</sup> Entretanto, não chegou a ver sua poesia publicada, pois faleceu precocemente, em 1536, dois meses antes de completar vinte e cinco anos. Seus irmãos Nicolaus Grudius e Hadrianus Marius acabaram por cuidar da publicação de toda a sua obra.

<sup>1</sup> A tradição das línguas românicas adapta o nome do poeta conforme o vernáculo, motivo pelo qual ele é conhecido por Jean Second, Giovanni Secondo ou Juan Segundo, a depender do idioma. Países da tradição anglo-germânica costumam usar a forma Johannes Secundus. Seguindo a escola românica, optamos por aportuguesar o nome do poeta, sob a ressalva de que se trata de uma forma muito pouco difundida e que ainda arrisca causar confusão, por exemplo, com figuras de monarcas. Contudo, embora haja escassez de estudos sobre esse poeta nos países de língua portuguesa, encontramos um precedente da forma “João Segundo”, por exemplo, em Sebastião Tavares de Pinho (2014), no capítulo “A viagem marítima como metáfora da criação literária: o exemplo paradigmático de Aires Barbosa”, do livro *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*.

<sup>2</sup> As informações biográficas baseiam-se especialmente no capítulo “Repères biographiques”, do primeiro tomo das *Œuvres complètes* de Jean Second (2005, p. 92-104).

<sup>3</sup> Essa variedade já prenuncia o influxo catuliano. Sobre a correspondente variedade em Catulo, diz George Sheets (2007, p. 190): “The Catullan corpus encompasses a great variety of poetic compositions: epigrams, lampoons, ‘occasional’ poems, hymns, dramatic dialogues, an ‘epyllion,’ translations, verse-letters, and at least one poem (63) that defies classification under any conventional rubric.” Cf. Gaisser (1993, p. 4): “Like Callimachus, they [*scil.* the ‘New Poets’, or neoterics] eschewed epic in favour of smaller genres – particularly elegy, epigram, and epyllion.”

Entre os textos postumamente publicados encontra-se o *Basiorum Liber*, que granjeou imensa repercussão e também é conhecido pelo título *Basia*. A primeira edição foi feita em Lyon, França, em 1539, pelo reputado impressor Sébastien Gryphe. Em 1541, em Utrecht, saiu a edição holandesa, impressa por Hermannus Borculous, com o acréscimo de um poema e modificações esparsas, de pouca monta, em determinados versos. Esta última tem sido considerada pelos estudiosos, atualmente, a versão definitiva da obra. Trata-se de um livro curto, com dezenove poemas, de métrica variada, todos tendo o beijo como assunto. Essa obra foi muito influente e imitada na Europa,<sup>4</sup> a ponto de fundar um subgênero poético em voga no Renascimento, os *Basia* (“Beijos”).<sup>5</sup>

O título da obra nos remete de modo inevitável à poesia de Catulo. Com efeito, o tema dos beijos acabou por ser indelevelmente associado ao poeta veronense, especialmente se pensarmos nos poemas 5 e 7, do ciclo de Lésbia, ou no poema 48, do ciclo de Juvêncio.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Dirk Sacré (2015, p. 483-484) resume apropriadamente essa reconhecida influência: “Johannes’s [*scil.* Secundus] influence proved to be especially lasting, both in vernaculars and in Latin. Representatives of the French Pléiade imitated his poems, just as did Latin poets like George Buchanan and Marc-Antoine Muret. The same applies to the Bruges poet Janus Lernetius, who in his *Carmina* (*Poems*, 1579) issued a cycle of *Basia* and another one of *Ocelli* (*Little Eyes*). During the seventeenth century, love poetry was hardly compatible with the intellectual life climate of the South, and Secundus’s influence faded away, but in the North he remained an important model until the end of the eighteenth century. The years from 1575 to 1619 in Leiden have been designated as a period of ‘Secundomania’”. Para uma apreciação semelhante, cf. Ford (1993, p. 113; 118).

<sup>5</sup> Nas palavras de Pierre Laurens (2004, p. 28-29): “Le retentissement de ces vers, du jour au lendemain, a été considérable. Au point qu’un véritable genre est créé, et que l’on voit se multiplier les recueils de Baisers : en latin, Douza, Lernetius, Théodore de Bèze, Muret, Belleau, Bonnefons, – en langue vulgaire Ronsard, Baïf, du Bellay, le louent, le transposent, le citent.” Sobre isso, Gaisser (1993, p. 389-390) providencia uma interessante bibliografia.

<sup>6</sup> Cf. Coleman (2010, p. 35), ao dissertar sobre a tradição estética construída pela literatura latina: “The whole tradition of ‘kissing’ poems also goes back to Catullus. The very words *basiare*, *basium* and *basatio* [*sic*] are unused by Vergil, Propertius, Ovid or Tibullus. They belonged to Cisalpine Gaul.”

Cabe lembrar que Catulo passou ignorado pela Idade Média<sup>7</sup> e foi verdadeiramente redescoberto no Renascimento,<sup>8</sup> graças à atividade de humanistas italianos como Leonardo Bruni, Cristoforo Landino, Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini e, sobretudo, Giovanni Pontano. “Depois de Pontano”, afirma Julia Haig Gaisser (2007, p. 444), “poetas renascentistas escreveram dezenas de poemas sobre pardais e pombas, e literalmente centenas sobre beijos”.<sup>9</sup> Segundo Gaisser (1993, p. 193), “eles tentavam imitar o estilo de Catulo, e reproduzir o tom de juventude e frescor que tanto os atraía para o poeta recém-descoberto”.<sup>10</sup> Na sua avaliação, “os poemas mais importantes dessa corrente são a obra do magnífico poeta neolatino João Segundo (1511-1536), especialmente em sua elaborada série *Basia*”<sup>11</sup> (GAISSER, 2007, p. 444).

Embora o *Basiorum Liber* como um todo, em função da temática, possa ser associado a Catulo, há três poemas de João Segundo em que o jogo intertextual é ainda mais acentuado, graças a alusões facilmente identificáveis no texto. A fim de exemplificar o catulianismo na composição, bem como o processo de imitação e emulação empreendido pelo poeta holandês, apresentamos os *Basia VI, VII e XIV*, na forma original e em tradução versificada, para depois examinarmos suas particularidades. Antes disso, porém, faremos um comentário sobre algumas questões concernentes à tradução das peças.

<sup>7</sup> Cf. Gaisser (1993, p. 15): “After Isidore Catullus goes underground. We know that he made the journey from Antiquity to the Renaissance (he arrived, after all) but we do not know how or by what route.” Cf. Reynolds (1991, p. 106-107).

<sup>8</sup> Cf. Gaisser (1993, p. 272): “Around 1300 Catullus washed up on the shore of the Renaissance after being lost for a thousand years.”

<sup>9</sup> “After Pontano Renaissance poets wrote scores of poems on sparrows and doves and literally hundreds on kisses”. Cf. Gaisser (1993, p. 233): “These topics exercised a fascination bordering on obsession for the later poets.”

<sup>10</sup> “They tried to imitate the manner of Catullus, and to reproduce the tone of youth and freshness that attracted them most to the newly discovered poet.” Sobre a imitação de Catulo, ler o capítulo “*Imitatio*: Catullan poetry from Martial to Johannes Secundus”. Cf. o capítulo completo: Gaisser (1993, p. 193-254).

<sup>11</sup> “The most important poems in this vein are the work of the major Neo-Latin poet Johannes Secundus (1511-36), especially in his elaborate sequence *Basia*.”

## 2 Sobre a tradução

### 2.1 Quanto à métrica

Os três poemas aqui analisados foram compostos em metros diferentes. O “Beijo 6” foi composto em dísticos elegíacos. Como se sabe, o dístico elegíaco é composto por dois versos dactílicos, sendo o primeiro verso um hexâmetro e o segundo um pentâmetro,<sup>12</sup> isto é, o segundo verso da dupla é um pouco mais curto que o primeiro. No poema em foco, os hexâmetros variam de 14 a 17 sílabas, enquanto os pentâmetros variam de 12 a 14 sílabas.

O “Beijo 7” foi composto em versos eólicos: quase todos os 34 versos são glicônicos, mas há 6 versos ferecrácios entremeados no poema, cuja função é pontuar o andamento estrófico do poema, assinalando a transição das seções do texto. Cabe notar que também Catulo escreveu poemas servindo-se da combinação do glicônio com o ferecrácio, em quatro poemas:<sup>13</sup> no carne 17 e no Fragmento I, para formar o metro priapeu; nos carmes 34 e 61, em estrofes de glicônios encerradas por um ferecrácio, numa construção que aqui é imitada por Segundo, embora o poeta renascentista não tenha trabalhado com estrofes regulares, como fez o veronense.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> A gramática de Allen e Greenough (2006, p. 418) sugere que o pentâmetro deva ser escandido como dois meio-versos (*half-verses*), mas explica que o termo “pentâmetro” foi empregado pelos antigos gramáticos, “que dividiam o verso, formalmente, em cinco pés (dois dactilos ou espondeus, um espondeu e dois anapestos)”. Cf. Crusius (1987, p. 68): “el pentâmetro dactílico resulta de la repetición del llamado semihexâmetro [*Hemiopes*, griego: mitad del hexâmetro]. [...] El nombre de pentâmetro (cinco metros) se explica porque aparentemente, conforme al valor de la cantidad, se pueden contar cinco dactilos.” Oliva Neto (1996, p. 57) usa a expressão “hexâmetro catalético”, assim como “hexâmetro duplamente catalético” (OLIVA NETO, 2015, p. 152).

<sup>13</sup> Cf. Oliva Neto (1996, p. 182-183).

<sup>14</sup> A liberdade que João Segundo adotou, na estrutura do poema, alternando estrofes de tamanho variado, em comparação com a fixidez de Catulo, são, a nosso ver, mais um exemplo da atividade consciente de emulação do poeta da Renascença, que não se entrega a uma imitação servil do veronense.

O “Beijo 14” foi composto em hendecassílabos falécios, outro metro da predileção de Catulo, que o utilizou em 40 poemas.<sup>15</sup> Tal verso é composto por onze sílabas, como o próprio nome indica; as duas sílabas iniciais são ancípites, seguindo-se uma sequência formada por um dáctilo e dois troqueus.<sup>16</sup> Na dupla final de sílabas, a primeira é longa; e a segunda, como de praxe, é *anceps*, por ser a sílaba final do verso.

Para a tradução do dístico elegíaco, utilizamos também um dístico, composto por um verso dodecassílabo, seguido de um hendecassílabo. Aproximamo-nos, assim, de uma solução empregada, entre outros, por João Angelo Oliva Neto, que manteve a estrutura do dístico na tradução dos poemas de Catulo, pois, como explicou o tradutor, na poesia antiga o metro é elemento essencial e estruturante.<sup>17</sup> Com efeito, o dístico, na poesia latina, representa uma unidade rítmica e sintático-semântica.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Cf. Gaisser (1993, p. 4): “The hendecasyllable is the Catullan metre *par excellence*, and the one for which later generations would remember him best. About two-thirds of his lyrics, the so-called polymetrics, are in hendecasyllables.” Cf. Gaisser (1993, p. 195): “The poets imitated Catullus in many metres, but above all in hendecasyllables – which were so strongly associated with Catullus that they immediately identified their users as a Catullan poet even when he was not imitating a particular Catullan poem.” Ainda, Gaisser (1993, p. 197): “The Catullan hendecasyllable provided the language for a certain type of Renaissance lyric.”

<sup>16</sup> Jones e Sidwell (2012, p. 474) descrevem essa sequência diferentemente, como um elemento coriambo-crético.

<sup>17</sup> Cf. Oliva Neto (1996, p. 57): “Os dísticos elegíacos [...] traduziram-se também em dísticos, de 12 e 10 sílabas, por crer-se essencial o movimento rítmico binário”. Embora muitos tradutores venham adotando o mesmo critério, cito de modo particular o nome de João Angelo Oliva Neto, primeiramente, porque essa proposta, tendo sido empregada na tradução de poemas de Catulo, parece-nos especialmente pertinente na tradução de um poema que emula o autor de Verona. Em segundo lugar, mas não menos importante, o seu nome é citado para enaltecer a importância do seu trabalho, pioneiro no uso da fórmula aqui referida do dístico elegíaco no ambiente universitário brasileiro. A nosso ver, sua tradução dos poemas de Catulo e sua atuação como professor orientador de pós-graduação foram determinantes para a difusão dessa solução de tradução. Esse assunto é discutido com mais propriedade no número 15 dos *Cadernos de Literatura em Tradução* (Especial Letras Clássicas), sobretudo no artigo do próprio Oliva Neto (2015, p. 151-184).

<sup>18</sup> Cf. Ceccarelli (2018, p. 68): “I casi di *enjambement* tra un dístico e l’altro sono rari; di regola, il dístico coincide con una unità sintattica; in altri termini, alla fine del pentametro si trova una pausa sintattica.” Ainda sobre isso, cf. Platnauer (1971,

Assim, de modo análogo à proposta de Oliva Neto, vertemos o “Beijo 6” dístico a dístico, mantendo, conseqüentemente, o mesmo número de versos do poema original. No entanto, há uma sutil diferença na tradução do segundo verso do dístico: como dito antes, utilizamos um hendecassílabo, e não um decassílabo, para sua tradução, opção esta que foi empregada por Oliva Neto e que vem sendo adotada por muitos tradutores de poesia latina. Nossa opção diferenciada se orientou pelo fato de que, para o conteúdo semântico do poema em questão, o hendecassílabo se adaptou de forma melhor e levou a uma menor perda de significado ou de vocabulário do poema original, permitindo a composição de versos mais próximos daquela expressão poética.<sup>19</sup> Assim, sem deixar de atender ao critério de manutenção do ritmo binário, pudemos, ao ganhar uma sílaba por dístico, apresentar um texto mais completo em relação ao conteúdo primeiro.<sup>20</sup>

Na tradução do “Beijo 7”, não seguimos o mesmo critério da perfeita equivalência no número de versos do original latino, pois não nos pareceu que esse aspecto fosse o mais relevante para o autor, na construção do texto, já que não há uma regularidade visível na estrutura do poema ou de suas partes. Assim sendo, alguns poucos versos foram desdobrados, como o verso 10 (*Ferrem continuo impetu*), que resultou em 2 versos (Eu daria, com desejo,/ Num impulso sem descanso), ou os versos 13 e 14 (*Conchatim roseis genis,/ Conchatim rutilus labris*), que foram desdobrados em 4 versos (Feito concha em sua face,/ Em seu rosto cor-de-rosa,/ Feito concha em sua boca,/ Em seus lábios cor-de-fogo).

---

p. 27-33), capítulo “Enjambment of couplets”, especialmente p. 27: “While writers of Latin epic are concerned to avoid the coincidence, or at least the frequent coincidence, of sense- and line-ending, those of elegiac nearly always complete the sentence, or the clause, at the end of the pentameter.” Cf. também Crusius (1987, p. 69-70).

<sup>19</sup> Embora não fosse nossa intenção primeira, talvez o uso do verso de arte maior, ou seja, o hendecassílabo com acento na 5ª sílaba, reproduza com mais proximidade a primeira *katálexis* do pentâmetro, de que fala em seu artigo Oliva Neto (2015, *passim*, sobretudo p. 154 e 160).

<sup>20</sup> Assim, também não deixamos de atender ao critério de que o segundo verso do dístico seja menor que o primeiro, como menciona Oliva Neto (2015, p. 152).

Como resultado dos desdobramentos, a tradução ficou com 43 versos, em comparação aos 34 versos do original.

Ainda assim, acreditamos que a ligeireza e concisão do poema original não foi de todo perdida, pois, para a tradução dos glicônios e ferecrácios, respectivamente de 8 e 7 sílabas no latim, utilizamos redondilhas de 7 e 5 sílabas, versos tradicionais relativamente curtos e brejeiros da poesia de língua portuguesa.

Cabe notar, porém, que a correspondência entre os metros do latim e do português não é biunívoca, pois nem sempre o glicônio octossilábico foi vertido pela redondilha maior e o ferecrácio septissílabo pela redondilha menor. Com efeito, seguindo esse critério predominante, 4 ferecrácios do latim foram vertidos para redondilhas menores do português, a saber, os versos 11 (*O formosa Neaera* = Ó bela Neera), 24 (*Flauo lucidus orbe* = Num louro horizonte), 28 (*Et suspiria pellunt* = Do meu coração)<sup>21</sup> e 34 (*Non ferunt mea labra* = De rivais, meus lábios). Todavia, 2 ferecrácios foram vertidos para redondilhas maiores, os versos 6 (*Quot sunt sidera caelo* = Quanto as estrelas no céu) e 19 (*Molles nec mihi risus* = Nem seus sorrisos dengosos), escapando ao critério de correspondência métrica. Como mecanismo de compensação, nestes dois casos, o verso seguinte a eles foi composto em redondilha menor, a saber, “Em seu rosto rubro” e “Como Apolo Cíntio”. Dessa forma, procuramos assegurar, pela compensação, a marcação dos setores do poema. Ainda para reforçar a estrutura do poema, optamos por pular uma linha após os versos “Ó bela Neera” e “Do meu coração”, a fim de salientar, visualmente, a construção do poema e as três principais seções em que ele pode ser dividido. Advertimos, contudo, que o poema original não possui essas linhas intervalares em branco, como se pode ver na transcrição do original, em que procuramos reproduzir o texto original da edição de 1541, pouco diferente da edição *princeps* de 1539.

Assim como dois ferecrácios foram traduzidos por versos heptassílabos, os três primeiros versos do “Beijo 7” – três glicônios –

<sup>21</sup> Para que não se estranhe a tradução apontada, cabe notar que houve a inversão do significado dos versos. Assim, ao dístico original “*Et curas animo meo/ Et suspiria pellunt*” corresponde o dístico “Expulsa a angústia e os suspiros/ Do meu coração”.



foram traduzidos por pentassílabos, pois, malgrado a traição do critério métrico, correspondiam perfeitamente aos versos latinos, no significado, no vocabulário, na ordem das palavras e nas figuras de linguagem, como anáfora e homeoteleuto. De todo modo, ao usarmos a redondilha menor, não fugimos do contexto métrico do poema. Quanto ao restante do “Beijo 7”, os glicônios foram transformados em redondilhas maiores, exceto nos casos de compensação acima apontados.

Para a tradução do “Beijo 14”, originalmente composto em hendecassílabos falécios, seguimos uma opção adotada frequentemente por João Angelo Oliva Neto, o decassílabo,<sup>22</sup> fazendo uma tradução verso a verso. Neste caso, a proximidade no número de sílabas de cada verso, no latim e no português, permitiu, com mais facilidade, a perfeita equivalência no número total de versos, sem grande prejuízo em termos de conteúdo.

Quanto ao ritmo dos versos, não nos prendemos a um único ritmo predeterminado para cada tipo de verso empregado, decisão que nos deu mais liberdade e mais possibilidades na escolha do vocabulário ou na imitação de outros recursos poéticos do texto original. Podemos indicar somente tendências, como, por exemplo, acentuar a 5ª sílaba ao usar o hendecassílabo, compondo o que costuma ser denominado “verso de arte maior”, ou a 4ª sílaba do dodecassílabo. No uso das redondilhas, adotamos as variantes rítmicas tradicionais da literatura de língua portuguesa, em que são mais frequentes o acento na 3ª ou 4ª sílaba para a redondilha maior e o acento na 2ª ou 3ª sílaba para a redondilha menor. Quanto aos decassílabos do “Beijo 14”, diversamente, neles mantivemos uma maior restrição no uso do andamento heroico, com acento na sexta sílaba, havendo somente duas exceções: o terceiro verso, com acento principal na 5ª sílaba, e o verso 8, com ritmo sáfico e acento na 4ª e na 8ª sílabas.

## **2.2 Quanto ao vocabulário**

Procuramos reproduzir, na tradução, o estilo do vocabulário de João Segundo. No “Beijo 7”, por exemplo, ficamos atentos ao vocabulário

---

<sup>22</sup> Cf. Oliva Neto (1996, p. 57): “Os hendecassílabos latinos, que são maioria, foram traduzidos maiormente por decassílabos.”

propositalmente simples e coloquial, que transmite uma sensação de intimidade e afeto, incluindo diminutivos, entre os versos 1 e 19, como *turgidulis labris* (v. 8) ou *ocellisque loquaculis* (v. 9, repetido no v. 15 e, com variante, no v. 18), traduzidos por “lábios inchadinhos” e “carentes olhinhos”. Para algumas dessas escolhas, assim como Secundus alude a Catulo, fizemos alusão à tradução de Oliva Neto para a obra de Catulo, quando o tradutor usou, por exemplo, “olhinhos” e “inchadinhos” nos dois versos finais do poema 3 do veronense. Outras vezes, usamos expressões correntes do português, como “carentes”, para verter “*loquaculis*”, “feito concha”, para verter “*conchatim*” (neologismo criado por Secundus), ou “sorrisos dengosos”, para verter “*molles risus*”.

No mesmo “Beijo 7”, quando João Segundo eleva o tom do vocabulário, entre os versos 20 e 28, tentamos reproduzir o mesmo efeito, empregando palavras de extrato mais erudito, como “dispersa”, “aplacado”, “louro horizonte”, “dissipa” ou “angústia”. Entretanto, admitimos o fato de também procedermos a algumas simplificações e adaptações, como traduzir “*Cynthus*” por “Apolo Cíntio”<sup>23</sup> ou “*nutu eminus*” por “de longe, me diz ‘vem’”.

Quanto ao “Beijo 6”, a maior parte do poema, entre os versos 5 e 18, explora a mitologia e está a meio caminho do estilo douto da poesia alexandrina. Assim sendo, o vocabulário do excerto, na tradução, também é analogamente mais elevado. Por outro lado, o mesmo poema joga com a repetição de palavras, muitas vezes em poliptoto, como em *numerum* (v. 3), *numero* (v. 4), *numeratis* (v. 5), *numeravit* (v. 6), *numeramus* (v. 10), *numero* (v. 19), *numeras* (v. 20, 21, 23 e 24), *numeres* (v. 23 e 24), *innumera* (v. 26) e *innumeris* (v. 26), que procuramos imitar com a repetição de palavras cognatas de “contar”, como “conta”, “contadas”, “contou”, “contamos”, “conte” ou “incontáveis”. O mesmo se deu com a repetição de palavras como “beijo” ou “lágrimas”. Algumas vezes, foi a restrição da métrica que nos impediu de fazer uma repetição mais constante e próxima do original.

No “Beijo 14”, além da atenção às repetições e aos paralelismos (como entre os versos 2 e 12; ou 3 e 13) e aos diminutivos (*labellum* e

<sup>23</sup> O adjetivo *Cynthus* será comentado mais adiante, por seu caráter intertextual.

*ocellos*), nos apoiamos em J. N. Adams (1982) ao lidar com o vocabulário de cunho sexual da parte central do poema. Com efeito, palavras ou expressões como *neruo supino*, *rigens*, *pertundam* e *uena* constam da obra de Adams, identificadas como termos obscenos. *Neruus*, literalmente “nervo, tendão”, e *uena*, literalmente “veia”, são apresentados em seu estudo como sinônimos de *mentula* (“pênis, pinto”). Segundo o autor, *pertundo* se aproxima de *futuo*, se o contexto for sugestivo, como em Catulo, 32 (ADAMS, 1982, p. 148). Considerando a intertextualidade existente nos poemas de João Segundo, buscamos, ao traduzir, fazer alusão a termos e até mesmo a versos inteiros escritos por Oliva Neto, nas suas traduções da obra de Catulo e da *Priapeia* latina.

### 2.3 Quanto à posição das palavras

Na construção das frases, procuramos utilizar, na grande maioria das vezes, a ordem direta da língua portuguesa, isto é, a sequência de sujeito + verbo + complemento. Da mesma forma, na colocação dos adjetivos, usamos a ordem mais natural do português, ou seja, com o adjetivo depois do substantivo. Nos dois casos, consideramos que a inversão latinizante, ao colocar o complemento antes do verbo ou o adjetivo antes do substantivo, dá às frases um tom excessivamente artificioso, que não corresponde ao original.

De fato, se nos concentrarmos na posição relativa de adjetivo e substantivo, tomando como exemplo o “Beijo 6”, Secundus sempre coloca o adjetivo antes do substantivo, como em “*iucunda Neaera*”, “*numeratis aristis*”, “*irrigua humo*”, “*agricolam deum*”, “*sitientes agros*”, “*deciduae aquae*”, e assim por diante. Ora, essa é uma ordem previsível e corriqueira na poesia latina.<sup>24</sup> Por isso, usando a ordem normal do português (inclusive no padrão literário), optamos por “espigas

---

<sup>24</sup> Sobre essa questão da ordem das palavras no verso, Marouzeau (1946, p. 319) afirma que a posição mais frequente é aquela com o adjetivo imediatamente antes da cesura e o substantivo no fim do verso. Nas páginas seguintes, ele examina outras diferentes disposições, a partir do que se pode deduzir que, na poesia latina, o adjetivo tende a vir antes do substantivo. Cf. Allen e Greenough (2006, p. 396): “the determining [...] word comes first”. Cf. ainda Jones e Sidwell (2012, p. 365-366).

contadas”, “campo irrigado”, “deus campestre”, “terras sedentas” e “água que cai”,<sup>25</sup> para não causar no leitor do texto em língua portuguesa um estranhamento que não existe na leitura do poema latino. Uma rara exceção foi a escolha de “má menina” para verter “*dura puella*”. Neste caso, prevaleceu a intenção de acentuar a quinta sílaba do hendecassílabo e, ao mesmo tempo, enfatizar o valor semântico do adjetivo, além de destacar a aliteração em /m/.

Quanto ao “Beijo 7”, a ordem mais corriqueira do português para a colocação das palavras na frase pareceu-nos ainda mais adequada, diante do tom coloquial da maior parte do poema. Uma exceção proposital foi “carentes olhinhos”, não apenas pelo desejo de realçar o verso, que no próprio original ganha o destaque de uma tripla repetição, mas para reproduzir a inversão que há no latim, em que, ao contrário da ordem comum, o adjetivo é posposto ao substantivo, em “*ocellis loquaculis*”. A inversão no português também permitiu a imitação do quiasmo que ocorre nas três vezes em que o verso se repete, pois, quando se analisa o sintagma em conjunto com o verso anterior, temos sempre adjetivo + substantivo + substantivo + adjetivo, como em “*turgidulis labris/ocellisque loquaculis*” (v. 8 e 9), “*rutilis labris/ocellisque loquaculis*” (v. 14 e 15) e “*roseas genas/ocellosque loquaculos*” (v. 17 e 18).

Quanto ao “Beijo 14”, repetimos o mesmo procedimento, usando sempre com cautela e raridade inversões pouco comuns no português; nessas ocasiões, houve sempre outras motivações a reger esse tipo de escolha, como certas preocupações com a métrica ou o significado semelhantes às mencionadas acima.

### 3 Apresentação dos poemas

Como anunciado anteriormente, apresentamos, a seguir, os três poemas de Secundus que servem de *corpus* da presente análise,

<sup>25</sup> Excepcionalmente, no caso de “*iucunda Neaera*”, houve, na tradução (“Neera [...] linda”), um distanciamento entre o adjetivo e o substantivo, em razão do critério métrico (respeito ao dodecassílabo) e semântico (manutenção do sentido, evitando ambigüidades).

primeiramente na versão original latina, seguida de uma tradução poética metrificada, ambas acompanhadas de notas.

### BASIVM VI

De meliore nota bis basia mille paciscens,  
Basia mille dedi, basia mille tuli.  
Explesti numerum, fateor, iucunda Neaera;  
Expleri numero sed nequit ullus amor.  
Quis laudet Cererem numeratis surgere aristas? 5  
Gramen in irrigua quis numeravit humo?  
Quis tibi, Bacche, tulit pro centum uota racemis?  
Agricolamue deum mille poposcit apes?  
Cum pius irrorat sitientes Iuppiter agros,  
Deciduae guttas non numeramus aquae. 10  
Sic quoque, cum uentis concussus inhorruit aër,  
Sumpsit et irata Iuppiter arma manu,  
Grandine confusa terras et caerula pulsat,  
Securus sternat quot sata, quotue locis.  
Seu bona, seu mala sunt, ueniunt uberrima caelo: 15  
Maiestas domui conuenit illa Iouis.  
Tu quoque cum dea sis, diua formosior illa  
Concha per aequoreum quam uaga ducit iter,  
Basia cur numero caelestia dona coërces?  
Nec numeras gemitus, dura puella, meos? 20  
Nec lacrimas numeras, quae per faciemque sinumque  
Duxerunt riuos semper euntis aquae?  
Si numeras lacrimas, numeres licet oscula, sed si  
Non numeras lacrimas, oscula ne numeres;  
Et mihi da, miseri solatia uana doloris, 25  
Innumera innumeris basia pro lacrimis.

### BEIJO 6

Ao combinarmos dois mil beijos, dos melhores,  
Mil beijos eu dei, mil beijos eu ganhei.  
Neera, a conta, ok, você completou, linda,  
Mas amor nenhum pode ser completado.

Quem louva Ceres se gera espigas contadas? <sup>26</sup>	5
No campo irrigado, quem contou a grama?	
Quem, ó Baco, a você fez votos por cem cachos?	
Ou pediu ao deus campestre mil abelhas?	
Quando o pio Júpiter banha as terras sedentas,	
Não contamos as gotas da água que cai.	10
E se o ar se ouriça, acossado pelos ventos,	
Júpiter, pegando em armas, furioso,	
Castiga céus e terras com saraiva à larga,	
Sem calcular quantas plantas ele arrasa.	
Os bens e males vêm abundantes do céu:	15
Convém tal grandeza ao palácio de Jove.	
Você, uma deusa também, mais bela que aquela	
A quem uma concha conduz pelos mares, <sup>27</sup>	
Por que dos beijos, dons divinos, faz a conta,	
Mas não conta, má menina, meus gemidos,	20
Mas não conta as lágrimas, que formaram rios	
D'água corrente por meu rosto e meu peito?	
Se você conta as lágrimas, que conte os beijos;	
Se não conta as lágrimas, não conte os beijos.	
E me dê, vão consolo da dor infeliz,	25
Beijos sem conta por incontáveis lágrimas.	

### BASIVM VII

Centum basia centies,  
 Centum basia millies,  
 Mille basia millies,

<sup>26</sup> Os versos 5 e seguintes apresentam uma sequência de referências a deuses clássicos: Ceres, deusa itálica das plantações e da agricultura em geral, mas sobretudo dos cereais, por sua assimilação com a deusa grega Deméter; Baco, o deus do vinho; um deus campestre, protetor das abelhas; e Júpiter (ou Jove), deus maior, controlador das tempestades. Quanto a “deus campestre”, encontramos essa mesma expressão (*agricolae deo*) em Tibulo, duas vezes, em I, 1, 14; e I, 5, 27. Segundo Putnam (1973, p. 52; 103), trata-se de uma expressão propositalmente vaga, que pode se referir a qualquer divindade rural.

<sup>27</sup> Menção a Vênus, figurada numa concha, navegando sobre os mares, em referência à sua origem aquática.

Et tot milia millies,  
Quot guttae Siculo mari, 5  
    Quot sunt sidera caelo,  
Istis purpureis genis,  
Istis turgidulis labris,  
Ocellisque loquaculis,  
Ferrem continuo impetu, 10  
    O formosa Neaera!  
Sed dum totus inhaereo  
Conchatim roseis genis,  
Conchatim rutilis labris,  
Ocellisque loquaculis, 15  
Non datur tua cernere  
Labra, non roseas genas,  
Ocellosque loquaculos,  
    Molles nec mihi risus;  
Qui, velut nigra discutit 20  
Caelo nubila Cynthus,  
Pacatumque per aethera  
Gemmatis in equis micat,  
    Flavo lucidus orbe,  
Sic nutu eminus aureo 25  
Et meis lacrimas genis,  
Et curas animo meo,  
    Et suspiria pellunt.  
Heu, quae sunt oculis meis  
Nata proelia cum labris? 30  
Ergo ego mihi vel Iovem  
Rivalem potero pati?  
Rivales oculi mei  
    Non ferunt mea labra.

BEIJO 7

Cem beijos cem vezes,  
Cem beijos mil vezes,  
Mil beijos mil vezes,  
Tantos milhares de vezes,

Quanto as gotas no oceano,	5
Quanto as estrelas no céu,	
Em seu rosto rubro,	
Em seus lábios inchadinhos,	
Em seus carentes olhinhos,	
Eu daria, com desejo,	10
Num impulso sem descanso,	
Ó bela Neera!	
Mas, enquanto estou grudado	
Feito concha em sua face,	
Em seu rosto cor-de-rosa,	15
Feito concha em sua boca,	
Em seus lábios cor-de-fogo,	
Em seus carentes olhinhos,	
Não consigo ver seus lábios,	
Nem seu rosto cor-de-rosa,	20
Nem seus carentes olhinhos,	
Nem seus sorrisos dengosos!	
Como Apolo Cíntio, <sup>28</sup>	
Conduzido por cavalos	
Cobertos de diamantes,	25
Dispersa as nuvens escuras	
Do céu agora aplacado,	
E brilha, pleno de luz,	
Num louro horizonte,	
Seu sorriso assim dourado,	30
Que, de longe, me diz “vem”,	
Dissipa todas as lágrimas	
Do meu rosto entristecido,	
Expulsa a angústia e os suspiros	
Do meu coração.	35
Ai! Ai! Como em mim nasceu	
Essa rixa, essa batalha	

<sup>28</sup> Representação tradicional de Apolo como Sol, conduzido por uma carruagem de quatro cavalos. Cíntio é epíteto de Apolo, referência ao monte Cinto, em Delos, onde o deus nasceu. O caráter intertextual desse adjetivo será comentado adiante.



Dos meus olhos com meus lábios?  
Como eu posso suportar  
Um rival – nem mesmo Júpiter! – 40  
Se meus olhos têm ciúme,  
Se meus olhos não aguentam,  
De rivais, meus lábios?!

BASIVM XIV

Quid profers mihi flammeum labellum?  
Non te, non uolo basiare, dura,  
Duro marmore durior Neaera.  
Tanti istas ego ut osculationes  
Imbelles faciam, superbe, uestras, 5  
Vt, neruo toties rigens supino,  
Pertundam tunicas meas, tuasque;  
Et, desiderio furens inani,  
Tabescam, miser, aestuante uena?  
Quo fugis? Remane, nec hos ocellos, 10  
Nec nega mihi flammeum labellum:  
Te iam, te uolo basiare, mollis,  
Molli mollior anseris medulla.

BEIJO 14

Por que me dá seu lábio vermelhinho?  
Não quero te beijar, Neera dura,  
Neera mais dura que o duro mármore.  
Pra quê? Pra eu dar valor a esses beijos  
Seus, sem ardor, menina convencida? 5  
Pra, com meu pau em pé, muita vez teso,  
Furar a minha túnica, e a sua?  
E pra, maluco de um desejo vão,  
Me acabar – ai! –, com a vara latejando?  
Foge? Fique, não negue seus olhinhos 10  
para mim, nem seu lábio vermelhinho:  
Já quero te beijar, Neera mole,  
Mais mole que miolos moles de ave.

## 4 Elementos catulianos dos poemas

### 4.1 Na temática

A temática dos beijos, como dito antes, foi tradicionalmente associada a Catulo, ao longo da história da literatura ocidental. No marcante poema 5 (*Viuamus mea Lesbia atque amemus*), o convite ao amor se dá justamente pelo pedido de beijos em profusão, numa conta gigantesca (v. 10, *milia multa*), que será imensurável (v. 11, *conturbabimus illa, ne sciamus*).<sup>29</sup> A imensurabilidade dos beijos volta a ser tema nos carmes 7 e 48:<sup>30</sup> o amante, jamais satisfeito (48, 4: *numquam satur*), compara os gestos desejados de amor com a infinidade de elementos inesgotáveis da natureza, como grãos de areia (7, 3: *quam magnus numerus Libyssae harenae*), estrelas (7, 7: *quam sidera multa*) ou espigas (48, 5: *aristis*). Os beijos aos milhares são, pois, a representação do furor amoroso e do convite ao prazer, compondo uma imagem central em Catulo.

Assim, não é por acaso que podemos ver, no início dos dois primeiros poemas selecionados, *Basium VI* e *Basium VII*, a expressão catuliana “*basia mille*” ecoando, seja literalmente, repetida por três vezes, nos dois primeiros versos do “Beijo 6”, seja evocada na enumeração de beijos dos quatro primeiros versos do “Beijo 7”, em cujo terceiro verso podemos ler “*mille basia*”, uma variação do sintagma. Aliás, o hemistíquio inicial do segundo verso do “Beijo 6”, “*basia mille dedi*”, parece uma resposta intertextual ao famoso imperativo do verso 7 de Catulo, 5: “*da mi basia mille*”.

Ao adotar a temática do beijo para compor todo um livro, *Secundus* se filia ao estilo de Catulo e assume para si a emulação do veronense, por um lado concentrando o assunto de forma monotemática e, por outro lado, multiplicando as abordagens do tema e os versos a ele dedicados, executando ao mesmo tempo uma redução temática e uma ampliação verbal.

<sup>29</sup> Cf. Achcar (1994, p. 75), ao descrever o encadeamento de beijos: “uma retomada do convite hedonista, que reaparece em amplificação extensa e intensa. [...] A hipérbole monocorde dos beijos é o desenvolvimento macrológico repetitivo do *topos* inicial.”

<sup>30</sup> Cf. Achcar (1994, p. 76): “A hipérbole com que é tratado o motivo dos beijos – também de ascendência helenística – repete-se nos poemas 7 e, especialmente, 48.”

Ainda no “Beijo 14”, João Segundo elabora outro assunto caro a Catulo e aos elegíacos romanos: trata-se do tema do jogo amoroso, do prélio feito de movimentos contrários de proposta e recusa, desejo e repulsa, dilema sentimental tão bem expresso por Catulo na fórmula “*Odi et amo*”.<sup>31</sup> João Segundo se dedica, no *Basium XIV*, a enveredar pelo mesmo assunto: o poema, em três movimentos, começa com a oferta do beijo pela mulher, prossegue com a recusa do eu-lírico, para terminar com o abandono da recusa e o convite ao amor. A mudança de ideia do eu-poético se dá pela formulação de perguntas que, apesar do caráter aparentemente desdenhoso, acabam por estimular, no amante, o desejo e a saudade. Essa construção lembra muito o carme 8 de Catulo, em que o poeta, dirigindo-se a si mesmo, quer resistir aos encantos perdidos da mulher amada, mas começa a fraquejar diante da saudade e da imagem dela. A transição se dá pelo acúmulo de perguntas, exatamente como faz João Segundo no “Beijo 14”. Nesse sentido, pensamos que o adjetivo *miser*, que Secundus usa no verso 9, para qualificar o eu-poético, alude ao mesmo *miser*, tão importante, que é a palavra inicial de Catulo, 8. Assim, ao usar intertextualmente o mesmo adjetivo para qualificar a personagem masculina, Ioannes Secundus remete a Catulo e estabelece, no plano da forma, uma correspondência ou equivalência que era compartilhada no plano do conteúdo.

#### 4.2 No vocabulário

A própria palavra *basium* é, em si mesma, um catulianismo, na medida em que se enquadra no uso de vocabulário vernacular, de extrato popular, o chamado *sermo plebeius*, que é uma das características da poesia do veronense.<sup>32</sup> Cabe notar que Secundus não somente usa *basia* (oito vezes!), mas também, duas vezes (no pequeno *corpus* aqui

---

<sup>31</sup> Johnson (2007, p. 183), ao discorrer sobre as características da poesia helenística, fonte e inspiração de Catulo, afirma: “This fascination with erotic tribulation – overwhelming and possibly fatal passion viewed not from the passion’s outside but from inside it, from its very core – becomes, increasingly, a frequent theme in Hellenistic poetry”.

<sup>32</sup> Cf. a seção *Vulgarism*, do capítulo *Elements of Style in Catullus*, escrito por George Sheets (2007, p. 194-197).

analisado), o verbo *basiare*. Outra palavra que Sheets (2007, p. 196) classifica como “vulgar” é “*formosus*”, que aparece duas vezes nos três poemas de Segundo. O “Beijo 14”, ademais, traz outra palavra de uso marcadamente catuliano, *osculationes*. De fato, na poesia latina da época clássica, somente Catulo empregou esse termo, uma única vez, no carne 48.

Considera-se igualmente o helenismo como uma marca do estilo de Catulo. Também isso não faltou a Secundus, que usou o acusativo grego *aethera* no “Beijo 7”, verso 22, imitando a mesma forma que encontramos no poema 63, verso 40, do veronense.<sup>33</sup>

Outro elemento do estilo de Catulo é o uso de diminutivos, muitas vezes de caráter afetivo ou intimista.<sup>34</sup> João Segundo imita isso, não no “Beijo 6”, mas, profusamente, no “Beijo 7”, em que lemos *turgidulis*, *ocellis* (duas vezes), *loquaculis* (duas vezes), *ocellos* e *loquaculos*, bem como no “Beijo 14”, com *labellum* (duas vezes) e *ocellos*.

Quanto à criação de neologismos, outra característica do estilo de Catulo, podemos encontrar pelo menos um caso em João Segundo, que é a palavra *conchatim* (“feito concha, em forma de concha”), cunhada pelo poeta holandês.<sup>35</sup> Philip Ford (1993, p. 119),<sup>36</sup> por sinal, considera o uso de advérbios inusitados outra marca do neocatulianismo.

Finalmente, no campo dos arcaísmos, Sheets (2007, p. 192) aponta *aequor* (“oceano”) como um termo de uso poético tradicional empregado por Catulo e que, no caso de Secundus, comparece no “Beijo 6”, numa

<sup>33</sup> Os longos poemas 63 e 64 abundam em helenismos, segundo Sheets (2007, p. 197).

<sup>34</sup> Sheets (2007, p. 198) afirma: “One of the most distinctive aspects of Catullan diction is the poet’s use of diminutives. In this respect Catullus goes well beyond the practice of any Hellenistic models, regardless of genre.”

<sup>35</sup> O neologismo foi criado acrescentando ao substantivo *concha* a partícula “tim”. Segundo o *OLD*, trata-se de um sufixo produtor de advérbios (*partim*, etc), muitas vezes derivados de participios perfeitos, como *certatim*. Cf. *OLD*, *sub uoce* -im. Em Catulo, registram-se *praesertim*, *statim*, *confestim*, *certatim*, *furtim* e *ubertim*. Veja-se que o referido advérbio foi forjado sobre um substantivo particularmente significativo no contexto erótico, que é “*concha*”, ligado a Vênus.

<sup>36</sup> Ford (1993, p. 121) menciona ainda o uso de numerais como traço tipicamente neocatuliano, algo que encontramos fartamente nos *Basia VI* e *VII*.

forma derivada, como adjetivo, *aequoreum* (“oceânico”), para caracterizar *iter* (“caminho, rota, percurso”).

### 4.3 Na polimetria

Uma das características da poesia nova e experimental de Catulo é a abundante variação de metros.<sup>37</sup> Os três poemas de Segundo são tributários dessa variação. Como já dissemos, ao tratar de aspectos da tradução, Secundus utilizou o dístico elegíaco, no “Beijo 6”, a estrofe composta de glicônios com um ferecrácio, no “Beijo 7”, e o hendecassílabo falécio, no “Beijo 14”.

Se é verdade que, para cada um deles, o humanista holandês escolheu um metro diferente, a variação, por outro lado, se manteve nos limites do modelo que desejou imitar, pois ele se restringiu a versos empregados por Catulo.

Convém observar, por outro lado, que, nas três escolhas de Secundus, há uma certa relação entre cada metro e um determinado tipo ou tema de poesia, aspecto frequentemente visto na poesia neolatina; na poesia epigramática, por exemplo, costumava haver um metro mais apropriado para cada matéria. Sylvie Laigneau-Fontaine (2008; 2015), ao investigar as escolhas de metros em obras de poesia epigramática que editou, relaciona as opções dos poetas aos diferentes subgêneros do epigrama (injurioso, encomiástico, amoroso ou descritivo), escolha que também varia a depender do destinatário da peça. Um exemplo dessa noção renascentista se vê na afirmação de Júlio César Scaliger (1561 *apud* LAIGNEAU-FONTAINE, 2008, p. 73), para quem “o hendecassílabo falécio era o mais lascivo de todos os versos”.<sup>38</sup> Assim, cada metro tinha seu próprio uso dentro de um mesmo gênero poético.

---

<sup>37</sup> Cf. Sheets (2007, p. 190), a respeito da polimetria de Catulo: “The meters too are very diverse: hexameters and elegiacs, various iambic periods, the rare galliambic and priapean periods, Aeolic measures in both strophic and stichic schemes, and the distinctively Hellenistic ‘book’ lyric that the poet calls his ‘hendecasyllables.’ This variety and formal virtuosity are qualities that the ‘new’ poetry of the late Republic owed to Hellenistic Greek influence.”

<sup>38</sup> “[*Phaleuci*] *lasciui enim maxime omnium sunt*”.

Vemos um claro reflexo disso nos três poemas de João Segundo. O hendecassílabo falécio foi utilizado no poema mais sensual, licencioso e lascivo dos três, com vocabulário obsceno e descrição direta da excitação sexual.<sup>39</sup> Já o dístico elegíaco foi empregado no poema mais recatado e plangente, de sabor mais elegíaco (no sentido próprio e etimológico do termo); dos três, é a peça mais tradicional não só na dicção lacrimosa do lamento elegíaco, mas também no recato condizente com a moral social da época.

Numa posição intermediária, temos o uso do verso lírico, com metros eólicos, impondo-se num poema leve e brejeiro, ludicamente sensual, mas também um pouco mais elevado no interstício mitológico.

#### 4.4 Nas figuras de linguagem e na sintaxe

A aliteração e a assonância são artisticamente empregadas por Catulo e esse procedimento não escapou a João Segundo. Destacamos três exemplos particularmente notáveis do trabalho com a sonoridade. No “Beijo 6”, entre os versos 5 e 8, que formam o início da digressão mitológica, cada verso tem uma aliteração própria; no verso 5, *Quis laudet Cererem numeratis surgere aristas*, temos a aliteração do /r/; no verso seguinte, *Gramen in irrigua quis numeravit humo*, do /m/; no verso 7, *Quis tibi, Bacche, tulit pro centum uota racemis*, do /c/; no hemistíquio final no último verso, *Agricolamue deum mille poposcit apes*, do /p/.

O segundo exemplo a destacar é a assonância nos versos 7 e 8 do “Beijo 7” (*Istis purpureis genis, / Istis turgidulis labris*): a sequência /i/, /i/, /u/, /u/, /e/, /i/, /e/, /i/, no 7, e, iterativa, no 8, com /i/, /i/, /u/, /i/, /u/, /i/, /a/, /i/, traz oito repetições de “is” e palavras espelhadas. Finalmente, percebe-se a aliteração do /l/ forjada no final do “Beijo 14”, a partir do verso 10, claramente construída pelas palavras em fim de verso *ocellos*, *labellum* e *mollis*, reforçada por *flammeum* e *uolo*, até atingir o auge no verso final *molli mollior anseris medulla*.

<sup>39</sup> Bem poderíamos empregar para ele as palavras com que Philip Ford (1993, p. 123) qualifica o poema II, 11, de Jean Salmon Macrin: “the urgent sensuality of this poem that is most striking”.

Vemos que esse trecho final do “Beijo 14” concentra em quatro versos uma aliteração em /l/ que é difusa ao longo de todo o “Beijo 7”: é impossível não observar a grande repetição desse som, não somente em função dos diminutivos (comentados anteriormente), mas de termos que ecoam o sufixo diminutivo latino, como *millies, mille, millia, Siculo, caelo, rutilus, molles, nubila, pellunt, oculis e proelia*, bem como o /l/ inicial de *labris, loquaculis, lucidus, lacrimas e labra*.<sup>40</sup>

Outra característica do estilo catuliano é o uso de anáforas e poliptotos, que intensificam a linguagem afetiva.<sup>41</sup> No “Beijo 6”, temos as anáforas de “*Quis*” (v. 5 e 7, com deslocamento do pronome no v. 6) e de “*Nec*” (v. 20 e 21). No “Beijo 7”, “*Centum* (v. 1 e 2), “*Quot*” (v. 5 e 6), “*Istis*” (v. 7 e 8), “*Conchatim*” (v. 13 e 14) e “*Et*” (v. 26, 27 e 28). Quanto ao poliptoto em anáfora, temos um no “Beijo 6” (*Explesti/Expleri*) e um no “Beijo 7” (*Riualem/Riuales*). Finalmente, quanto ao poliptoto ao longo do poema, eles são abundantes nas três peças, mas não podemos deixar de mencionar o poliptoto construído pelas diferentes formas do substantivo *numerus* e seus cognatos, no “Beijo 6”, já apontado no início deste artigo, quando falamos da tradução – nada menos que 14 repetições! –, bem como o duplo poliptoto, construído com paralelismo, no “Beijo 14”, graças à repetição *dura-duro-durior* (v. 2 e 3), retomada com antítese em *mollis-molli-mollior*, nos dois versos finais. Ainda no âmbito da repetição, podemos incluir a repetição de versos, com ou sem variação,<sup>42</sup> recurso que Secundus emprega abundantemente no *Basium VII*, nos versos 1, 2, 3, 9, 13, 14, 15 e 18.

<sup>40</sup> A presença do /l/ não se esgota nem mesmo nesses numerosos termos, pois poderíamos acrescentar ainda *uelut, flauo e riualem/riuales*.

<sup>41</sup> “Another rhythmic strategy that Catullus exploits is repetition through the tropes of anaphora, polyptoton, epanaphora, paronomasia, chiasmus, etc. Anaphora, for example, is very common in Catullus [...] Polyptoton is another form of anaphora, one that is also a learned mannerism, because of the considerable difficulty of using alternate case forms of the same word in structurally parallel positions, while not compromising either the realism or the meaning of the language” (SHEETS, 2007, p. 204).

<sup>42</sup> Cf. Ford (1993, p. 119; 123).

O hipérbato, usado comedidamente por Catulo para manipular o ritmo e surpreender o leitor, quebrando a fluência do texto,<sup>43</sup> deixa seu influxo em Secundus, que também usa o posicionamento diferente das palavras para indicar as transições do texto, embora sem as ousadias catulianas. Um bom exemplo acontece no “Beijo 7”: nele, em geral, o adjetivo vem ao lado do substantivo, no mesmo verso, quase sempre anteposto, como em *Siculo mari* (v. 5), *purpureis genis* (v. 7), *turgidulis labris* (v. 8), *ocellis loquaculis* (v. 9 e 15), *continuo impetu* (v. 10), *formosa Neaera* (v. 11), e assim por diante. Essa construção muda no trecho em que o poeta invoca um paralelo mitológico, entre os versos 20 e 25: quatro versos seguidos (v. 22-25) repetem a mesma construção tradicional latina de colocar um termo entre adjetivo e substantivo, com frequência uma preposição:<sup>44</sup> *pacatumque per aethera, gemmatis in equis, flauo lucidus orbe e nutu eminus aureo*. O mais radical dos distanciamentos ocorre no início do trecho, em que *nigra* e *nubila* estão em versos diferentes (20 e 21), mas ocupam, estrategicamente, o mesmo pé nos seus respectivos versos. Cabe observar, enfim, que os versos lindeiros do trecho repetem o procedimento, tanto *molles nec mihi risus* (verso anterior) quanto *meis lacrimas genis* (verso posterior).

Philip Ford (1993, p. 123) também menciona o uso de pronomes para a construção de orações indefinidas como um traço tipicamente catuliano. Enquadram-se no padrão sugerido por Ford os versos 5 a 8, do “Beijo 6”, em que o pronome interrogativo *quis* é o sujeito indefinido das quatro perguntas retóricas que compõem os versos.

## 5 Alusões a Catulo

A arte alusiva praticada por João Segundo se inscreve nos procedimentos intertextuais característicos da literatura latina e também da literatura neolatina da Renascença. Alguns trechos em que ocorre

<sup>43</sup> Cf. Sheets (2007, p. 203).

<sup>44</sup> Lausberg (1993, p. 204) denomina essa construção “anástrofe”. Cf. Allen e Greenough (2006, p. 398-399): “a modifier of a phrase or some part of it is often embodied within the phrase; [...] a monosyllabic preposition is often placed between a noun and its adjective.” Cf. Jones e Sidwell (2012, p. 366).



essa prática, nos três poemas analisados neste artigo, já foram apontados anteriormente. Assim, por exemplo, quando Secundus escreveu “*basia mille dedi*” ou “*mille basia millies*”, é flagrante a alusão aos versos de Catulo, 5.

Vejamos agora mais três alusões. No “Beijo 7”, os versos “*Quot guttae Siculo mari/ Quot sunt sidera caelo*” – para falar da infinidade de beijos que o eu-poético deseja dar em sua amada – aludem, a nosso ver, a dois poemas de Catulo: os versos 3, 4 e 7 do poema 7 (*Quam magnus numerus Libyssae harenae/ Lasarpiciferis iacet Cyrenis/ [...] /Aut quam sidera multa...*); e os versos 206 e 207 do poema 61 (*Ille pulueris Africil/ Siderumque micantium*).

Nas duas passagens, Catulo usa símiles<sup>45</sup> com elementos da natureza para sugerir a imensidão de beijos que convém a um casal apaixonado, ideia incorporada por João Segundo, não somente no “Beijo 7”, mas em toda a passagem que vai dos versos 5 a 16 do “Beijo 6”, explorando, nos dois poemas, o *topos* da infinitude do gesto amoroso e o tema da insaciabilidade do amante, resumidos no verso “*Expleri numero sed nequit ullus amor*”.

A próxima alusão se dá nos versos 6 e 7 do “Beijo 14”, “[...] *supino/ Pertundam tunicas meas, tuasque*”, que alude aos versos 10 e 11, de Catulo, 32: “[...] *supinus/ pertundo tunicamque palliumque*”. Assim, Secundus transporta para seu poema o ambiente sexual do poema catuliano, amplificando, pela *auctoritas* de Catulo, o clima lascivo de sua peça. Note-se ainda a manobra verbal feita pelo poeta holandês, pois, ao deslocar o adjetivo *supinus*, do eu-poético (em Catulo) para um substantivo em ablativo instrumental (*neruo*), ele dá um novo sabor erótico ao termo.

Também no “Beijo 14” encontramos o verso final “*Molli mollior anseris medulla*”, que faz alusão aos versos iniciais do poema 25 de Catulo: “*Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo/ vel anseris medullula [...]*”, trecho que foi ecoado no primeiro verso da *Priapeia* latina, 64: “*Quidam mollior anseris medulla*”. Ora, a *mollitia* é um aspecto central

<sup>45</sup> Cabe notar, conforme alerta Paulo Sérgio de Vasconcellos (1991, p. 91), que “símiles do mesmo tipo ocorrem no *Gênesis*, em Homero e em Platão, sendo, pois, muito difundidos”.

do poema de Secundus, que se constrói sobre a antítese “duro x mole”, e sobre a transição da “dureza” de Neera, até sua “moleza”. De acordo com o Oxford Latin Dictionary (*OLD*; OXFORD, 1996), a *mollitia*/moleza representa não só uma noção física e corporal (“flacidez, maciez, suavidade”), num sentido positivo (do âmbito do agradável e sensual) ou negativo (fraco e lânguido), mas também uma noção psicológica ou comportamental (“doçura, feminilidade, efeminação, licenciosidade”). Assim, Neera, no poema, passa de fria e insensível a doce e ardente. Concluir o poema justamente com a imitação dos trechos iniciais de poemas obscenos parece dar ao desfecho da peça um aumento da lascívia. Acreditamos, pois, que o próprio uso do hendecassílabo falécio e a citação de trechos de poemas lascivos de Catulo (um deles com eco na *Priapeia* latina) são mecanismos alusivos que contribuem para amplificar o tom libidinoso e as sugestões de sentido do poema renascentista.

Assim sendo, podemos concluir, por um lado, que todas as alusões a Catulo transferem à poesia de Segundo diversos elementos poéticos do hipotexto, patenteando a influência do veronense sobre o autor renascentista; por outro lado, a atividade alusiva não é somente uma imitação servil, mas engendra a emulação de Catulo, graças à multiplicação e amplificação da elocução catuliana. Um bom exemplo de emulação é a transformação do adjetivo “*supinus*” (Catulo, 32, 10) em “*supino*” (*Basium*, 14, 6). Numa espécie de “correção estética”,<sup>46</sup> ao transferir esse termo, de adjunto do eu-poético, com valor relativamente neutro,<sup>47</sup> para adjunto de “*neruo*”, em ablativo instrumental,<sup>48</sup> João Segundo o sexualiza e intensifica seu valor no contexto erótico, produzindo o efeito de ser mais sensual que o texto-fonte, numa prática que pode ser classificada, a justo título, de emulação.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Empregamos a expressão “correção estética”, bem como o termo “hipotexto”, tal como os observamos em Vasconcellos (2001).

<sup>47</sup> Tanto é assim, que a tradução de Oliva Neto (1996, p. 90), para *supinus*, é “deitado”.

<sup>48</sup> Aqui, literalmente, o instrumento da penetração sexual.

<sup>49</sup> Não pretendemos, aqui, avançar nesta discussão, mas nos permitimos pensar se essa alusão de Secundus não pode interferir em nossa interpretação do termo “*supinus*” em Catulo, propiciando a influência do texto de chegada na compreensão do hipotexto, conforme defendem os estudiosos da intertextualidade.

## 6 Intertextualidade com outros poetas clássicos

O presente artigo tem como foco a demonstração da imitação e emulação de Catulo na literatura europeia do Renascimento a partir da análise de um de seus exemplos mais destacados, os *Basia* de João Segundo. Todavia, convém advertir que o humanista holandês não imitou restritivamente o poeta veronense. Há inúmeros outros exemplos de jogo intertextual na poesia de Secundus. Nesse sentido, pretendemos comentar brevemente dois casos de intertextualidade cuja importância não pode ser ignorada.

Em primeiro lugar, o nome da *puella* amada de Secundus, *Neaera*. É essencial atentar para o fato de que se trata de um nome genérico, cuja fonte mais evidente é Tibulo, pois foi este o nome que o poeta deu à sua personagem elegíaca. Entretanto, o mesmo nome também foi usado por Ovídio, em *Amores*, III, 6, 28; por Virgílio, na *Écloga* III, 3; e por Horácio, duas vezes, na *Ode* III, 14, 21; e no *Epodo* 15, 11, o que sugere seu caráter literário.

Além disso, o nome *Neaera* foi adotado por alguns dos poetas renascentistas italianos que serviram de modelo para a literatura neolatina europeia; dentre eles, devemos mencionar Giovanni Pontano e Michele Marullo, os quais, por sua vez, também foram imitadores consagrados de Catulo e, ademais, modelos de Secundus.

Portanto, embora a obra de João Segundo seja essencialmente neocatuliana,<sup>50</sup> como procuramos demonstrar, é fundamental reconhecer que a imitação na poesia neolatina geralmente é eclética, ocorre a partir de uma gama mais ampla de modelos, e que Secundus se refere, por meio de alusões, a vários outros autores da literatura clássica e moderna.

Para reforçar esse entendimento, escolhemos um último exemplo de intertextualidade para comentar, o uso da palavra *Cynthius* no verso 21 do *Basium VII*.

Observemos, de pronto, que o termo nunca foi empregado por Catulo. Então, em que fonte Secundus teria buscado o termo, que tem raros registros na poesia clássica? Pensamos que a resposta está em Propércio, mas não por remeter à sua “musa amada”, Cynthia.

---

<sup>50</sup> Assim a classificam importantes pesquisadores, como os já citados Julia Gaisser e Philip Ford.

De fato, o nome de *Cynthia* aparece abundantemente ao longo da obra properciana, bem mais de meia centena de vezes. No entanto, o epíteto *Cynthus*, para se referir a Apolo, só se registra uma única vez, numa passagem especialmente metapoética da elegia programática II, 34.

O próprio Segundo acena, de certa forma, para essa fonte, pois os versos 31 e 32 do “Beijo 7” (*Ergo ego mihi uel Iouem/ Riualem potero pati*) fazem uma alusão razoavelmente explícita ao verso 18 do referido poema properciano (*Riualem possum non ego ferre Iouem*).

Na elegia II, 34, há um primeiro trecho, que vai do verso 1 ao 24, em que Propércio fala da rivalidade no amor e de um rival em particular, Linceu, a quem se dirige. É nesse trecho que está o verso a que Segundo fez alusão. Depois dessa primeira parte do poema, há uma longa e importante seção metapoética, a partir do verso 25, até o final, em defesa da poesia elegíaca, da qual Propércio aproxima a poesia bucólica de Virgílio. *Cynthus* aparece no verso 80, numa passagem próxima da conclusão, na qual o poeta louva a poesia bucólica e, por extensão, toda poesia humilde e amorosa, por oposição à poesia elevada, épica. É nesse momento do texto que Propércio exalta sua própria opção poética pela elegia erótica e tenta se colocar no cânone dos poetas desse gênero, listagem que encerra a composição.

Assim, admitindo que o *Cynthus* renascentista alude ao *Cynthus* de Propércio, acreditamos que, pela alusão, mais do que indicar sua filiação poética, João Segundo invoca Propércio como patrono, em defesa de sua própria opção pela poesia dos beijos, argumentando em prol do valor poético de sua própria obra e colocando-se, sub-repticiamente, no rol dos autores consagrados da poesia amorosa.

Ainda mais fascinante é observar que Propércio, em sua escolha, estava, ele também, fazendo uma alusão, mas a Virgílio. Com efeito, *Cynthus* surge no verso 3 da sexta égloga como o deus que instrui (*admonuit*) o pastor a fazer um “*deductum carmen*”, isto é, um canto tênu, humilde, suave.<sup>51</sup> No único outro registro de *Cynthus* em toda a

<sup>51</sup> Embora não seja o escopo deste artigo, poderíamos estender ainda mais a rede intertextual, pois muitos comentadores já alertaram para o fato de que essa passagem de Virgílio alude a Calímaco.

obra de Virgílio, no *Catalepton* (da *Appendix Vergiliana*), IX, 60, o epíteto de Apolo também ocorre num trecho metapoético, de *recusatio* da épica.

Portanto, quando João Segundo usa *Cynthius* no “Beijo 7”, não é apenas para mencionar o deus de forma elegante e doura, num recurso erudito para embelezar e adornar o texto com uma referência mitológica, mas também (e principalmente), para, de forma implícita e alusiva, defender e valorizar a poesia amorosa, simples, de extrato humilde, praticada pelo poeta em seu *Basiorum Liber*, colocando-se, ainda, subliminarmente, no cânone dos autores de poesia erótica.

## 7 A influência indireta de Catulo

Neste artigo, como dissemos, procuramos demonstrar a existência, na literatura do Renascimento, de um diálogo intertextual direto com Catulo, por meio de um exemplo particularmente ilustrativo, os *Basia*, de João Segundo, que acumulam, como vimos, inúmeros elementos do estilo catuliano, em razão de sua construção alusiva.

Contudo, não podemos deixar de mencionar que, graças ao prestígio que o *Basiorum Liber* angariou na Renascença e por conta das imitações e alusões de que foi objeto, é possível observar também uma influência indireta de Catulo sobre a dicção da literatura vernacular europeia, por intermédio da obra do humanista holandês. Para demonstrar isso, selecionamos três exemplos.

Olivier de Magny (*apud* CÉARD; TIN, 2005, p. 265) começa assim o poema VII (*à Denis Durant*), do livro *Les Gaietés*:

Toutes les fois que j’aperçois,  
Ma nymphelette auprès de toi,  
Qui te tend à demi-farouche  
Sa petite vermeille bouche [...] <sup>52</sup>

Dadas as semelhanças, acreditamos que esse início de poema faça alusão ao primeiro verso do “Beijo 14”, “*Quid profers mihi flammeum*

---

<sup>52</sup> Cabe advertir que Céard e Tin atualizam a grafia do francês; na grafia original, o título da obra é *Les Gayetez*.

*labellum*”, cuja tradução não versificada poderia ser “Por que você está me oferecendo seu labiozinho rubro?”. Convém advertir que, em outros poemas da obra *Les Gaietés*, Olivier de Magny faz alusões a versos específicos ou a passagens dos *Basia*, numa imitação parcial de poemas de Secundus.

Mas também há muitos exemplos, na literatura francesa, de imitações integrais dos *Basia*. É o caso de Jean-Antoine de Baïf, que adapta para o francês quase todos os “Beijos”. Um deles é o *Basium VII*, inteiramente imitado por Baïf (*apud* SECOND, 2005, p. 222) em poema do livro III da obra *Diverses amours*, cuja primeira estrofe é a seguinte:

Cent fois cent baisers d’élite,  
Mille fois mille contant,  
Et cent mille fois autant  
Je te donroy ma petite :  
Autant que de fleurs  
Peignent de couleurs  
La saison nouvelle,  
Autant que des cieux  
Le rond spacieux  
D’astres étincelle [...]

Outro poeta que faz versões de poemas inteiros do *Basiorum Liber* é Pierre de Ronsard, como para o “Beijo 6”, que se transforma na *Elegia XIII* de Ronsard. Reproduzimos abaixo somente os dois versos iniciais e os dois finais, para apontar a minudência com que o autor francês faz sua imitação:

Nous fismes un contract ensemble l’autre jour  
Que tu me donnerois mille baisers d’amour  
[...]  
Donne-moy donc au lict ensemble bien unis,  
Des baisers infinis pour mes maux infinis.<sup>53</sup>

Assim, vemos três importantes poetas franceses do século XVI, dois dos quais incluídos na célebre Plêiade (Ronsard e Baïf), imitando

<sup>53</sup> Ronsard, *Les Œuvres (1584)*, *Élégie XIII*, p. 124-126 da edição consultada.

os *Basia* de Segundo. O que cabe aqui salientar é que, por meio dessa imitação (ou emulação), elementos do estilo catuliano entram na literatura francesa, como a temática dos beijos ou o emprego de diminutivos, alguns deles forjados naquele período, fato que resgata mais um aspecto da poesia de Catulo, o neologismo.

Portanto, a presença de Catulo no Renascimento se dá de muitas maneiras e, graças aos procedimentos alusivos, alcança muitos textos e se transfere para diferentes línguas.

## 8 Conclusão

A influência de Catulo no Renascimento é importante e inquestionável. No entanto, neste artigo, procuramos demonstrar que, diferentemente de uma atitude passiva, o acolhimento da obra do veronense se dá por meio de jogos alusivos, em que a poesia neolatina da Renascença imita e emula o texto clássico, numa interlocução ativa com sua fonte.

Para alcançar nosso propósito, selecionamos três poemas do *Basiorum Liber*, de João Segundo, publicado na França, em 1539, e nos Países Baixos, em 1541. Essa pequena seleção, a nosso ver, é bastante elucidativa dos procedimentos intertextuais empregados pelo autor, que amplifica os efeitos de composição de Catulo, como tivemos a ocasião de mostrar ao longo do artigo. Assim, por exemplo, *Secundus* multiplica o uso de diminutivos – considerado um traço catuliano –, indo além de sua fonte e emulando o poeta em que se espelha. Apontamos outro exemplo dessa “negociação” entre hipertexto e hipotexto ao tratar da manipulação do adjetivo “*supino*”, no *Basium XIV*, cuja fonte foi “*supinus*”, em Catulo, 32. Ao reconfigurar e ressignificar o adjetivo, Segundo “brinca” ativamente com seu modelo, gerando novos efeitos de sentido para o material primário e praticando a emulação com o poeta antigo.

A mesma percepção pode ser aplicada a inversões, criação de neologismo, uso inovador de recursos poéticos e sutis correções estéticas. Desse modo, a presença de inúmeros elementos do estilo de composição de Catulo, em diferentes planos, se insere em um processo de apropriação criativa, fruto de um fazer autoral do poeta holandês. Portanto, há

inúmeros índices que nos permitem, para além da classificação de “influência”, falar em presença e interlocução, em *imitatio* e *aemulatio* de Catulo.

De forma complementar a essa análise da imitação direta de Catulo no Renascimento, resultado de diferentes procedimentos empregados por Secundus, ainda pudemos indicar a presença do veronense por via indireta, que ocorre quando poetas da Renascença francesa imitaram (ou verteram para o francês) os *Basia* de Segundo.

Embora João Segundo não tenha se limitado a imitar Catulo, mas igualmente outros poetas clássicos, como também procuramos demonstrar, o foco de nosso artigo esteve voltado para a imitação e emulação do poeta de Verona. Assim, apresentamos e analisamos diversos elementos, procurando comprovar que João Segundo, poeta renascentista, nascido em Haia e divulgado por toda a Europa, pode ser considerado não somente um legítimo herdeiro de Catulo, mas também (e principalmente) uma das mais notórias emulações do poeta de Verona e uma ponte entre a Antiguidade clássica e a Era Moderna.

## Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres: Duckworth, 1982.
- ALLEN, J. H.; GREENOUGH, J. B. *New Latin Grammar*. Mineola: Dover Publications, 2006.
- CARDOSO, Z. de A. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CATULLUS *et alii*. *Catullus; Tibullus; Pervigilium Veneris*. Edited by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 2000. (Loeb Classical Library)
- CÉARD, J.; TIN, L. G. *Anthologie de la poésie française du XVIe siècle*. Paris: Gallimard, 2005.
- CECCARELLI, L. *Prosodia e metrica latina classica con cenni di metrica greca*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2018.



CESILA, R. T. *Epigrama: Catulo e Marcial*. Campinas: Editora Unicamp; Curitiba: Editora UFPR, 2017.

COLEMAN, D. G. *The Gallo-Roman muse: aspects of Roman literary tradition in sixteenth-century France*. Cambridge: CUP, 2010.

CRUSIUS, F. *Iniciación en la métrica latina*. Barcelona: Bosch, 1987.

FORD, P. The *Basia* of Joannes Secundus and Lyon Poetry. In: FORD, P.; JONDORF, G. *Intellectual Life in Renaissance Lyon*. Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium 14-16 April 1991. Cambridge: Cambridge French Colloquia/CUP, 1993.

GAISSER, J. H. *Catullus and his Renaissance readers*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

GAISSER, J. H. Catullus in the Renaissance. In: SKINNER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 439-460. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470751565>.

JOHNSON, W. R. Neoteric Poetics. In: SKINNER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 175-189. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470751565>.

JONES, P.; SIDWELL, K. *Aprendendo latim*. São Paulo: Odysseus, 2012.

LAIGNEAU-FONTAINE, S. Introduction. In: BOURBON, N. *Nugae-Bagatelles (1533)*. Genebra: Droz, 2008. p. 9-194.

LAIGNEAU-FONTAINE, S. Introduction. In: DUCHER, G. *Épigrammes*. Paris : Honoré Champion, 2015. p. 9-140.

LAURENS, P. *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 2004.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. Paris : Les Belles Lettres, 1946.

OLIVA NETO, J. A. (org.). *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

OLIVA NETO, J. A. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 15, p. 151-184, 2015. Disponível

em <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/114400/112260>. Acesso em: 10 abr. 2020.

OLIVA NETO, J. A. *Falo no jardim: Priapeia grega, Priapeia latina*. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

OXFORD Latin Dictionary. Edited by P. G. W Glare. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PINHO, S. T. A viagem marítima como metáfora da criação literária: o exemplo paradigmático de Aires Barbosa. In: PANTANI, I.; MIRANDA, M.; MANSO, H. (ed.). *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em [https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/viagem\\_mar%C3%ADtima\\_como\\_met%C3%A1fora\\_da\\_cria%C3%A7%C3%A3o\\_liter%C3%A1ria\\_o\\_exemplo\\_paradigm%C3%A1tico\\_do\\_humanista\\_aires](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/viagem_mar%C3%ADtima_como_met%C3%A1fora_da_cria%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_o_exemplo_paradigm%C3%A1tico_do_humanista_aires). Acesso em: 10 abr. 2020.

PLATNAUER, M. *Latin elegiac verse*. Hamden: Archon Books, 1971.

PROPÉRCIO, S. *Elegias*. Edição crítica de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PUTNAM, M. *Tibullus: a commentary*. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.

REYNOLDS, L. D. *Scribes and scholars. A guide to the transmission of Greek and Latin literature*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

RONSARD, P. *Œuvres complètes*. Édition critique par Paul Laumonier. Société des textes français modernes. Paris : Librairie Marcel Didier, 1967. v. 18.

SACRÉ, D. The Low Countries. In: KNIGHT, S.; TILG, S. *The Oxford Handbook of Neo-Latin*. Oxford: OUP, 2015. p. 477-492. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199948178.001.0001>.

SECOND, J. *Œuvres complètes : Basiorum Liber et Odarum Liber*. Édition critique par Roland Guillot. Paris: Honoré Champion, 2005. t. I.

SHEETS, G. A. Elements of Style in Catullus. In: SKINNER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 190-211. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470751565>.

SKINNER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470751565>.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. *O cancionero de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991.

VIRGIL. *Aeneid 7-12, Appendix Vergiliana*. Translated by H. R. Fairclough. Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 2000. (Loeb Classical Library)

VIRGIL. *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*. Translated by H. R. Fairclough. Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library)

Recebido em: 1º de maio de 2020.

Aprovado em: 3 de julho de 2020.